UDK 246.5 (497.5):929 Loyola
Stručni članak
Primljeno 01/94

Sv. Ignacije Loyolski u hrvatskoj ikonografiji

Marija Mirković

Sažetak

Ignacije Loyolski preuzeo je trigram IHS za Družbu Isusovu. Taj je trigram u ikonografiji prihvaćen kao njegov osobni atribut, no u novom značenju koje je povezano s imenom Družbe Isusove.
Ikonografska shema sv. Ignacija oblikovana je prema autobiografskim zapisima i slikama koje su izrađene još za njegova života. Likovna baština iz samostana hrvatskih isusovaca najvećim je dijelom nestala nakon ukinuća Družbe Isusove 1773. godine. Sačuvalo se nekoliko polufigurnih i cjelofigurnih potreta. Najviše je tipskih prikaza sv. Ignacija, koji je obučen u misnicu, uz obvezni trigram IHS.
Na temelju uskog izbora slika s likom sv. Ignacija Loyolskog i njihove analize mogu se nazreti društvene i religijske predodžbe iz razdoblja utemeljitelja Družbe Isusove. Ta likovna djela odražavaju položaj Družbe u društvu i njezinu misijsku zadaću.
Uistinu se pokazuje da slike sv. Ignacija nisu služile samo kao puki ukras prostorija. One su istodobno nosile poruku onima koji su razumjeli jezik baroknog iskustva.

Uvod

Ovako sročen naslov djeluje možda preuzetno jer bi se moglo pomisliti da će u izlaganju biti riječi o hrvatskoj ikonografiji kao posebnoj suvrsti kršćanske ikonografije. Naslov bi, nužno, morao biti barokno opširan ako bi se njime htjelo točnije navijestiti da će ovom prigodom biti raščlanjene sastavnice barokne ikonografije sv. Ignacija Loyolskoga, utemeljitelja Družbe Isusove, kakove su bile korištene u isusovačkoj ikonografiji na hrvatskom području tijekom 17. i 18. stoljeća. Tek na temelju toga moglo bi se utvrditi sustavnim i susljednim istraživanjem je li ta ikonografija, ili bar pojedini njezini dijelovi, obogatila baroknu ikonografiju Katoličke Crkve u Hrvatskoj.

Ni ovako prošireno određenje teme nije još potpuno, jer njime nije obuhvaćena ikonološka interpretacija koja mora biti krajnji cilj ovako usmjerena istraživanja. Ova vrsta interpretacije do sada u hrvatskoj povijesti umjetnosti nije bila obvezno uključena u vrednovanje umjetničkog djela. No pri cjelovitoj obradbi hrvatske sakralne umjetnosti trebat će dodati estetskom vrednovanju ne samo cjelovitu ikonografsku analizu nego

i ikonološku interpretaciju kakvu s uspjehom primjenjuju europski znanstvenici već punih 80 godina, otkada je Aby Warbug g. 1912. dao prvi metodološki poticaj toj vrsti znanstvena istraživanja.[1]

Ikonografija – ikonologija

Iako još ni danas nije uporaba tih dvaju izraza potpuno ujednačena,[2] može se s dovoljnom sigurnošću ustvrditi da su ikonografija i ikonologija u biti dva stupnja istraživanja koja se u povijesti umjetnosti bave značenjem umjetničkog djela. Budući da ikonografija opisuje temu (vidljivi sadržaj) djela, a ikonologija traga za porukom koju ova u sebi sadrži, teoretski se mogu oba stupnja razdvojiti, točno se može odrediti područje njihova djelovanja i najprikladnija metodologija. U provedbi se oni, međutim, veoma često stapaju. Podrobna ikonografska analiza potiče naime ikonološku interpretaciju, a ikonološka interpretacija zahtijeva prethodnu raščlambu svih elemenata umjetničkog djela.

Može se dakle reći da su oba aspekta – prvi vidljiv, lako uočljiv i raspoznatljiv, a drugi na prvi pogled nevidljiv ili bar teže prepoznatljiv – nezaobilazne sastavnice umjetničkog djela. Pri tome treba naglasiti da ikonografiju određuje svjetonazor povijesnog razdoblja u kojem je ona u načelu samorazumljiva i nije joj potrebna posebna interpretacija. Potreba za njezinim istraživanjem pojavljuje se redovito u trenutku kada se taj svjetonazor napušta, pa sadržaj slika postaje nepoznat i time poruka s vremenom sve nerazumljivijom. To iziskuje lančanom reakcijom dublje poniranje za smislenošću djela čime se bavi ikonologija.

Isusovačka ikonografija školski je primjer takva procesa. Pojavila se u 16. st., oblikovala i trajala tijekom baroka. Život njezinih prvaka, svetaca, koji su bili osnova za oblikovanje ikonografskih kanona, uglavnom su poznati, tipologija likova (oblikovana često prema vjernim portretima svetaca nastalim još za njihova života) dorađena, a osnovni atributi razumljivi, jer su uglavnom potekli iz opće civilizacijske simbolike pa su u kršćanskoj ikonografiji usvojeni kao prepoznatljivi znaci već u najranijim umjetničkim ostvarenjima.

Stoga se na prvi pogled čini da u isusovačkoj ikonografiji nema nepoznanica, niti u njihovoj ikonologiji nejasnoća. To zacijelo vrijedi za najpoznatija umjetnička ostvarenja u velikim umjetničkim središtima čiji su izvorni ikonološki programi poznati ili su očuvani onodobni opisi, no ti su obično dostupni manjem broju stručnjaka.

1 Usp. Godefriends Joannes, *L'iconologie et son importance pour l'étude sustematique de l'art chrétien*, u: Rivista di Archeologia cristiana, 8 (1931), 53-82.

2 Usp. Bialostocki, Jan., u: *Dictionary of the History of Ideas*, New York, 1972, 524-541; Gombrich, Ernst H., *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, London, 1972, 1-21.

Suvremeni (napose u pokoncilsko doba odgajani) vjernik ili drugi prosječno upućeni promatrač prepoznat će u baroknim obrascima likove vodećih isusovačkih svetaca, njihove atribute, a uvjetno i osnovni sadržaj prizora. No, tek će rijetki uočiti ono »više« od vidljivoga, skrivenu baroknu propovijed s naglašenom teološkom porukom u koju treba proniknuti prepoznavanjem simboličkoga izražavanja atributima i alegorijama kojima su barokni umjetnici suvereno vladali pa su se zato istodobno mogli »igrati« s mogućnošću različita tumačenja istoga znaka.

U takvu bi nam istraživanju barokni pisani izvori trebali pružati veliku pomoć, no ona kod nas redovito izostaje jer pisani ikonografski programi za određeno umjetničko djelo uglavnom nisu očuvani. Rijetki su suvremeni opisi (kao npr. opis oslikane crkve u Belcu iz g. 1758, Noršić, 1952), a barokne propovijedi koje su bile nadahnute nekim likovnim djelom (kao što je to slučaj s remetskim freskama)[3] ili su bile poticaj za njihov nastanak, s toga gledišta gotovo da i nisu istraživane. U proučavanju sakralne umjetnosti može se međutim manjak pisanih programa za umjetnička ostvarenja donekle nadomjestiti Biblijom i apokrifnim tekstovima i, naravno, usporedbom s poznatijim umjetničkim djelima kojima su se barokni umjetnici koristili kao predlošcima.

No svi ti pomoćni tekstovi predstavljaju ključ samo za objašnjenje ikonografske, propovjedne sheme djela. Do svrhovitosti i značenja, poruke umjetničkoga djela doprijet ćemo tek uz pomoć ikonologije koja se kao znanost dokazuje historijsko-hermeneutički, ne opterećujući svoju interpretaciju prosudbama o kvaliteti umjetničkog djela.

Ona će umjesto toga nastojati objasniti religijske i društvene predodžbe jednoga razdoblja (u našem slučaju baroka odnosno protureformacije te određene skupine ljudi unutar njega – ovdje konkretno Družba Isusova), ili samo kojeg pojedinca (npr. Ignacija Lojolskoga, utemeljitelja te Družbe) prepoznatljivoga u zadanoj temi. Ona će otkriti povod povijesnom razvoju neke sheme (što će poslije biti osvijetljeno primjerima s kontinenta), uočiti mijene nekog oblika koji u svojoj biti ostaje isti (npr. Isusov trigram IHS) i razložit obogaćenje općeprihvaćenog simbola (npr. dodavanjem križa, srca i čavala spomenutu trigramu).

Osnova ikonografije sv. Ignacija Lojolskoga

Osobna ikonografija utemeljitelja neke redovničke zajednice odsudno utječe na oblikovanje njezine ikonografije. On naime određuje, posredno ili neposredno, identifikacijsko obilježje cijele zajednice. U dvjema pre-

3 Usp. Mirković, Marija, *Pokušaji rekonstrukcije ikonoloških programa Rangerovih fresaka u svetištu remetske crkve*, u: Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske, 12 (1986), 193-220.

križenim stigmatiziranim rukama, od kojih je jedna u rukavu franjevačkog habita (to je prepoznatljivi element stigmatizacije sv. Franje; druga je Isusova s ranom od pribijanja na križ), prepoznajemo znak (grb) franjevaca. Nerijetko je više znakova spojeno u »rečenicu«, pa ćemo npr. u elementima iz hagiografije sv. Pavla pustinjaka (gavran s kruhom u kljunu na palmi uz koju su dva lava) prepoznati pavlinski grb, iako je gavran sam za sebe istodobno atribut sv. Ilije, a lavovi, npr., sv. Jeronima.

Tako se i kod Družbe Isusove kao cjeline, ali i u njezina utemeljitelja pojavljuje kao raspoznajni zajednički znak Isusov trigram IHS. Na tom znaku možemo usporedo pratiti postojanost osnovice i obogaćivanje sadržaja čime joj se ne mijenja bît, ali je nadopunjuje i uvijek aktualno tumači.

IHS je simbol, znak Isusa Krista. Taj latinski kristološki trigram kratica je grčkoga ΙΗΣ, ali i srednjovjekovnoga latinskog pisanja Isusova imena. Poznat je već s bizantskih kovanica, a vezuje se uz Konstantina Velikoga koji je stavio g. 312. na svoj labarum kao osobno geslo obećanje »In Hoc Signo (vinces)«. Isti je znak kao osobni atribut pripadao i franjevačkom reformatoru Bernardinu Silenskome, štovatelju Imena Isusova, i njegovoj subraći Ivanu Kapistranskom i Jakobu Markijskom. Sva su trojica bila poznata po svom govorništvu i misionarskom djelovanju, prvi u Italiji, drugi u srednjoj Europi a treći u Bosni. Osim toga poznato je zalaganje Jakoba Markijskog za spašavanje pravovjernih kršćanskih duša u borbi protiv krivovjerja u Bosni, kao i sasvim konkretno zauzimanju Ivana Kapistranskoga u vojevanju s Turcima za spas kršćanskoga Beograda g. 1456,[4] pa se u to doba taj kristološki simbol iščitavao kao »Iesus Hominum Salvator«.

Ignacije Lojolski, čiji je odnos do franjevačkoga naučavanja i baštine poznat, preuzeo je isti znak za svoj red, a u ikonografiji je prihvaćen također kao i njegov osobni atribut, ali ovoga puta u novome značenju, koje je usko povezano s imenom Družbe: »Iesus Habemus Socium«.

Likovna obradba toga trigrama bila je relativno ukalupljena. Tri velika slova ispisivana su na zlatni disk oblikovan poput pokaznice (Bernardin Sienski), ili su ovijena streličastim zrakama apliciranima na zastavu (sv. Ivan Kapistranski), ili je znak naprosto lebdio u oblacima obasjan nebeskom svjetlošću. Isusovci su taj poznati kristološki simbol obogatili dodajući najčešće križ iznad, a tri ukrštena čavla ispod poprečne grede slova *H*. Pokatkad se čak ta greda pod križem uzdiže polukružno (kao obilježje brdašca Golgote), a čavli probadaju srce. U nekim se primjerima iz toga srca (koje je kadšto ovijeno trnovom krunom) mogu izvijati plamičci kao simbol Isusove goruće ljubavi prema ljudima, ali i vjerničke gorljivosti sv.

4 Usp. Mirković, Marija, *Prilog studija Ivana Kapistranskoga*, u: Croatia Cristiana Periodica XI (1987), 140-155.

Ignacija i njegovih drugova. Tu vezu istaknuo je i sam svetac zamijenivši svoje ime Iñigo imenom Ignacije (od lat. ignis »oganj«). Zrake oko toga trigrama nisu jednolike, zato se među streličastima nalaze valovite poput plamičaka koji su u ikonografiji usvojeni kao jedan od Ignacijevih atributa.

Svetački se ikonografski modeli oblikuju postupno. Poznatu ili idealizirano prikazanu liku u odjeći zajednice ili staleža kojoj pripada dodaju se oni atributi čije je značenje otprije poznato, a kojima se mogu predočiti osnovne svečeve vrline poznate iz predaje ili po svjedočenju suvremenika.

U slučaju sv. Ignacija ta se ikonografska shema još lakše oblikovala zahvaljujući njegovim autobiografskim zapisima i slikama izrađenima još za njegova života. (Jacopino de Conte /1510-1598/ slikao je sv. Ignacija u S. Giovanni Decolato g. 1538, a izradio je na temelju posmrtne maske svečev portret koji je postao predloškom njegovoj »vera effigies«). Tomu portretno vjernom liku, često prikazanu sa suzama u očima, dodan je relativno skroman registar atributa. Uz spomenuti trigram, plamen i goruće Srce Isusove (sve u raznim kombinacijama), ponekad se pojavljuje lubanja, a najčešći su tekstovni dodaci – naslov Konstitucija i Ignacijevo osobno geslo »(Omnia) ad maiorem Dei gloriam«, ili samo inicijali *»OAMDG«*

Među likovnim prikazima prizori su iz njegova osobna života, a bogati su i alegorijski prizori koji veličaju Ignacijevo odricanje od svjetovnih dobara (prikazani odbačenom vojničkom opremom, trivijalnim knjigama i ovozemaljskim obiljem), njegovu gorljivu borbu s krivovjerjem (personifikacijom Zloga pod svečevim nogama) i misionarsko poslanje Družbe Isusove (personifikacijom Četiriju kontinenata).

U doba njegove kanonizacije g. 1622. tiskan je spomen-list, na kojem su pobilježeni osnovni elementi njegove ikonografije.[5] Takvim i sličnim grafičkim listovima širila se zajedno s isusovačkom misli i isusovačka ikonografija, a među najraširenije ide Bolswertova grafika po Rubensu koji je u Ignacijevu ikonografiju unio uz talar i liturgijsku odjeću. Iznimnu ulogu u tom prijenosu ikonografskih predložaka imale su naslovnice isusovačkih knjiga među kojima je i grafika objavljena u Rimu 1659. godine.[6] Tu je grafiku po invenciji Cornelia Bloemarta rezao Nizozemac Jan Miel/Joan Miele (1599-1663), koji je u Rimu boravio od 1636. godine.[7] Na njoj je prikazan Ignacije Lojolski koji lebdeći u oblacima drži u jednoj ruci knjigu s geslom i naslovom Pravila Družbe Isusove, a drugom uzdiže Isusov trigram s kojega se prosipaju zraci svjetla na globus i na personifi-

5 Usp. Male E., *L'art religieux du XVIII siècle*, Paris, 1951.

6 Usp. Bartoli, D., *Della vita e dell' Istituto di s. Ignatio fondatore della Compagnia di Gesu*, Roma, 1659.

7 Usp. *Grafički list*, u državnoj grafičkoj zbirci u Münchenu, inv. br. 40804.

kacije četiriju tada poznatih kontinenata koji preda nj podastiru svoja blaga.

Prihvaćeno je mišljenje da su preko Ignacijeve ikonografije te personifikacije ušle u baroknu likovnu umjetnost kao izrazito protureformacijski isusovački motiv. Međutim, ovdje možemo pratiti već prije spomenuti tijek povijesnoga razvoja neke sheme, u ovom slučaju antropomorfiziranje zemljopisnih pojmova. Neosporivo je naime da su s ta četiri lika, u kontekstu misijskoga djelovanja Družbe Isusove po svem svijetu, predstavljeni svi puci svijeta, baš kao što su još prije otkrića Novog svijeta Sveta tri kralja, također antropološki obilježena, bila predstavnici tada poznatih kontinenata. No jednako tako su još prije Krista Noini sinovi podsjećali na jedinstvo svih naroda svijeta, pri čemu je Sem personifikacija Azije, Ham Afrike a Jafer Europe. Baroknu isusovačku, izrazito misijsku interpretaciju teme najcjelovitije i najdojmljivije je razradio isusovački brat pomoćnik, graditelj, slikar i teoretičar likovnih umjetnosti Andrea Pozzi na svodu isusovačke crkve sv. Ignacija u Rimu (1691-1694). Ondje sv. Ignacije, uzdignut u Slavu, prikazuje presvetom Trojstvu misionare i predstavnike pojedinih dijelova svijeta okupljene oko kartuša s nazivima kontinenata.[8] Tijekom 18. stoljeća ta je tema s kristološkim, marijanskim, ali i mariološkim ili posve profanim značenjem korištena po cijeloj Europi, pa i u Hrvatskoj.

Hrvatska baština

Likovna je baština iz samostana hrvatskih isusovaca najvećim dijelom nestala bez traga nakon ukidanja Družbe, pa možemo pretpostaviti da je slikâ utemeljitelja reda sv. Ignacija svojedobno bilo i više i raznolikijih. Ostalo je sačuvano tek nekoliko polufiguriranih i cjelofiguriranih portreta koji su krasili zidove samostana, kolegija i crkava. Među njima je najviše tipskih prikaza sv. Ignacija uz obvezni IHS (koji može biti sazdan od plamičaka); odjevena u misnicu, s otvorenom knjigom u ruci, koja već sama po sebi obilježava crkvenog naučitelja, a u ovom je slučaju redovito o njoj napisano Ignacijevo geslo: »Omnia Ad maiorem Dei gloriam«, ili samo inicijali – »OAMDG«. Knjiga može biti oslonjena o stol ili je drži anđeo. Svetac je postavljen bilo u zatamnjeni imaginarni prostor, bilo uz visok monumentalni stup (znak jakosti i postojanosti) uz koji se katkad dodavala nabrana zavjesa, ali i balustrada s otvorenim pogledom na krajolik, po čemu se prikazi sveca usklađuju s kompozicijom baroknih reprezentativnih plemićkih portreta.

Sačuvanija je ostala uglavnom oprema isusovačkih crkava s nekoliko oltarnih, ali i zidnih slika. Spomenutim je prikazima ikonografski bliska

8 Usp. Kerber, Berhard, *Andreas Pozzo*, Berlin-New York, 1971.

mala zidna slika u sakristiji varaždinske isusovačke crkve Uznesenja Marijina varaždinskoga slikara Blaža Grübera. On je prikazao g. 1727. Ignacija u misnici kako se klečeći klanja Imenu Isusovu (pritom je H oblikovano kao Golgota) s ispisanim geslom na knjizi koju pridržavaju dva anđela. Ta je zidna slika dio nevelike cjeline u čijem je središtu Marijino uznesenje.[9]

Bogatije su i jamačno najzanimljivije zidne slike Gaetana Garcije u crkvi sv. Ignacija u Dubrovniku iz 1735-38,[10] ne samo zbog ukupnog sadržaja već zbog uključivanja personifikacija četiriju kontinenata u središnju sliku na glavnom oltaru. Ondje ispod tipičnoga isusovačkog trigrama stoji svetac u talaru uzdignuta pogleda s knjigom (na kojoj je ispisano njegovo osobno geslo) u ruci, gazeći groteksni ženski lik ispružen preko stuba u čijem su podnožju kruna, oklop, knjiga i rog obilja.

Njemu s lijeva blago je priklonjen lik okrunjene Europe, a s desne su u zbijenoj skupini personifikacije prekomorskih zemalja. Cvijećem ovjenčana Azija u prvome planu objema rukama drži lanac kadionice, Amerika, s pernatim uresom na glavi, u desnici drži luk i strijelu, dok tamnoputi mladenački lik Afrike kao kapu nosi glavu slona sa surlom. Nadvladani ženski lik pod svečevim nogama personifikacije ja hereze koja se po položaju između skrušene Europe s jedne i personifikacije poganskih dijelova Svijeta s druge strane može shvatiti kao simbol krivovjerja u najširem smislu, od europske reformacije do prekomorskoga poganstva.

U hrvatskoj stručnoj literaturi[11] upozoreno je na ovisnost Gaetana Garcije o rimskim likovnim predlošcima, a po relativno kratku vremenskom razmaku između izvedbe središnjega lika sv. Ignacija s krivovjerjem na opisanoj zidnoj slici u Dubrovniku i istovjetna kipa rimskoga kipara Giusepea Rusconija samo sedam godina ranije (Prijatelj, 1973-74; 103) može se naslutiti da je Garcia došao u Dubrovnik neposredno iz Rima odakle je donio, bilo grafičke listove (Ignacijev je lik u Dubrovniku zrcalni odraz izvornika), bilo vlastite crteže koji su mu poslužili kao predlošci u radu.

Tema te slike obično se tumači kao apoteoza sv. Ignacija (dakle svečeva slava), no pomnijom joj se analizom može otkriti punije i točnije značenje. Na njoj se naime ne časti sam svetac, već je on taj koji veliča Ime Isusovo (predočeno na isusovački način s trigramom s križem iznad poprečne grede slova H i srcem ispod nje koga probadaju tri čavla) kojem je spreman podrediti »sve na veću slavu Božju«. To potvrđuju njegovi

9 Usp. Mirković, Marija, *Umjetnička strujanja u baroknom slikarstvu Varaždina*, u: Varaždinski zbornik, 1181-1981, Varaždin, 1983, 339-348.

10 Usp. Mirković, Vladimir, *Zidno slikarstvo 17. i 18.stoljeća u Dalmaciji*, Zagreb, 1985.

11 Usp. Prijatelj, Kruno, *Garcijine freske u dubrovačkoj isusovačkoj crkvi*, u: Peristil, 16-17 (1973-74), 95-106.

osobni atributi: kruna (znak njegova plemenita roda), dijelovi oklopa (znak vojničkog staleža) i rog obilja (simbol ovozemaljskoga imutka), odbačeni podno stuba, kao što se i Ignacije odrekao blagostanja i položaja u društvu kada je pošao za Isusom u borbu za širenje i jačanje katoličanstva po svem svijetu. U tom kontekstu postaju i personifikacije kontinenata njegov osobni atribut, označujući domet djelovanja njegove zamisli.

Dok je Garcia Rusconijevu kompoziciju sv. Ignacija uklopio, kako smo vidjeli, u vlastitu relativno neovisnu invenciju, obje bočne kompozicije (sv. Ignacije šalje Franju Ksaverskoga u Indiju i sv. Ignacije prima Franju Borgiju u Družbu Isusovu) gotovo su istovjetne predlošcima iz *Camare di S. Ignazio* u rimskoj Il Gesù.[12]

Prizori iz bogata svečeva života i inače su uobičajena tema oltarnih slika. Njihov raznolikiji sadržaj i bogatija poruka otkrivaju srž isusovačkog djelovanja i služe kao ključ za iščitavanje Ignacijeva osobnog opredjeljenja i njegova odnosa do presvetog Trojstva, Blažene Djevice Marije i članova Družbe, te opće zadaće Družbe i njihova odnosa do pastve.

Najvažniji među tim prizorima je Ignacijevo viđenje u La Storti na putu u Rim. Slika s tom temom sačuvana je na oltaru sv. Ignacija iz 1742. ili 1743. godine u varaždinskoj isusovačkoj crkvi.[13] Iako se slikar gotovo dosljedno držao Ignacijeve autobiografije, zbivanje ipak nije smjestio u kapelicu već pred arhitekturu nejasna oblika u otvorenu krajoliku u kojem se naziru i oba njegova pratitelja Faber i Lainez. Osim Boga Oca koji lebdi među anđelima u oblacima i Isusa s križem na ramenu koji se ukazao Ignaciju izgovarajući odsudne riječi »Ego vobis Romae propitius ero«, slikar je usred slike dodao i lebdećeg goluba Duha Svetoga koji tekst ne spominje.

Stavljanjem prizora u slobodan prostor slikar je mogao pokazati da se radnja zbiva »nekoliko milja pred Rimom« čija se panorama prepoznaje na obzorju, pa se to odstupanje od pisana predloška može objasniti formalnim potrebama slikarskoga propovijedanja. I za lik Duha Svetoga moglo bi se potražiti opravdanje u umjetnikovu automatizmu prikazivanja presvetog Trojstva kada njegov ključni položaj u kompoziciji ne bi upućivao na duboku promišljenost autorove izvorne invencije i njegovo shvaćanje (ili dobro poznavanje) Ignacijeva odnosa do presvetog Trojstva. Lebdeći između Oca i Sina povrh Rima, a isto tako u težištu trokuta koji tvore sva tri sudionika viđenja, golub Duha Svetoga postaje i idejno središte kompozicije, tumač poruke po kojoj je očigledno Duh Sveti neizostavna spona: tamo gdje su Otac i Sin, i Duh je Sveti, pa je i Ignacijevo viđenje moguće jedino u tom Duhu i po tom Duhu.

12 Usp. isto, 103,105.

13 Usp. Lentić-Kugli, Ivy, *Slikarski radovi u bivšoj isusovačkoj crkvi sv. Marije u Varaždinu*, u: Lentić-Kugli, Novak, Baričević, Ivančević: *Isusovačka crkva i samostan u Varaždinu*, Zagreb, 1988, 69-72.

Osebujna je još jedna slika varaždinskih isusovaca (danas u posjedu varaždinskih uršulinki)[14] na kojoj je slikar, koristeći se nekim od grafičkih predložaka S. Bolswerta iz prve polovice 17. stoljeća prikazao u slobodnoj interpretaciji Ignacijevo viđenje »Naše Gospe s djetetom Isusom iz kog je dugo crpio veliku utjehu«. Budući da je to viđenje dovelo do njegove unutarnje preobrazbe, slikar ju je pokušao ilustrirati spajanjem dvaju povijesno odvojenih razdoblja. Sveca je naime predstavio kao isusovca (što on u vrijeme viđenja još nije bio) i stavio mu u ruku Isusov trigram (koji još nije usvojio). Pred njim u oblacima sjedi Blažena Djevica Marija s Isusom u naručju koji iz gorućeg srca u svojoj desnici prosipa prema Ignaciju zlatne zrake, znak da je on utjecao na svečevu duhovnu preobrazbu. Zapaljeni žar djelovanja u Ignaciju slikar je predočio valovitim »plamenim« zrakama utkanima u njegovu aureolu što se uočljivo razlikuju od streličastih zraka u aureolama Marije i Isusa. Na taj je način slikar pokazao da je već tada Ignacijev program bio određen.

Međuodnos sv. Ignacija i članova njegove Družbe najčešće se ilustrira njihovim primanjem u Družbu ili slanjem pojedinaca u misije (»Ite accendite omnia«, prema Lk 12,49) po ikonografskim shemama poput spomenutih u Dubrovniku, u kojima utemeljitelj Družbe, stojeći nad klečećim isusovcem, udjeljuje blagoslov.

Na slici koju danas čuvaju zagrebački isusovci, na kojoj sv. Ignacije šalje sv. Franju Ksaverskoga u Indiju, ne samo da je u cijelosti »prepričan« događaj iznimno skromnim izražajnim sredstvima, nego je jasno istaknuta unutarnja povezanost ove dvojice isusovačkih prvaka i njihov zajednički »spiritus rector« ili ono što ih nadahnjuje i vodi. Hladnom skalom boja od crnoga preko sivkasto-zelenkasto-modroga do blijedo-žutoga slikar je u asketski namještenoj prostoriji, iza čijih su se otvorenih vrata okupila subraća, prikazao oproštaj sv. Ignacija od sv. Franje Ksaverskoga uoči njegova odlaska u Indiju. Klečeći Franjo upire svoj pogled u Ignacija koji se blago prignuo prema njemu uzdižući desnicu na blagoslov. Aureole oko njihovih glava nemaju oštre obrise – obilje svjetla tih dvaju svjetlećih krugova preklapaju se oblikujući najsjajniji dio kompozicije u idejnom središtu slike, na mjestu na kojem se između njih nalazi onaj križ što ga Ignacije pruža Franji da ga kao znamenje, cilj i snagu ponese sa sobom. Tim suzdržanim, ali neosporivim likovnim jezikom izrečeno je sve. Postaje jasno zašto na toj slici nema Isusova trigrama. Usredotočena je pozornost na križ u kome je sadržana poruka »Iesus Habemus Socium«.

Kao što se tijekom 18. stoljeća Ignacijev lik idealiziranjem udaljuje od portretne vjernosti »vera effigies«, tako se postupno provodi sinteza tradicionalnih isusovačkih i općih ikonografskih obrazaca. Primjer takva

14 Usp. Mirković, Marija, *Umjetnička strujanja u baroknom slikarstvu Varaždina* u: Varaždinski zbornik, 1181-1981, Varaždin, 1983, 339-348.

sažimanja je oltarna slika koja je od g. 1759. na oltaru sv. Ignacija u Kutjevu.[15] Na njoj je Ignacije prikazan onako kako se obično prikazuju sveci zaštitnici i zagovornici od neke bolesti ili druge opasnosti. Svetac lebdi u oblacima u raskošnoj misnici podižući ruku s pokaznicom, na kojoj je IHS, prema još jednom trigramu, ovaj put aluzijom na presveto Trojstvo. Pod njim se prostire panorama naselja (Zagreba?) s dugačkim samostanom i samostanskom crkvom. Na ravnici ispred njega lijevo dva isusovca u roketama raspravljaju u hodu, a s druge strane dva druga isusovca prihvaćaju pitomce, koje im dovode očevi (pritom jedan od isusovaca pruža jednom dječaku krunicu).

U požeškom kraju, gdje se nalazi kutjevačko dobro, bio je kult sv. Ignacija tijekom 18. stoljeća veoma razvijen, štovali su ga kao zaštitnika gimnazijalaca, trudnicâ i rodiljâ, bolesnih ljudi, ali i stoke,[16] pa stoga ne treba čuditi ovako oblikovana kompozicija. Njezinu dublju poruku možda bi otkrilo identificiranje likova na svečevoj misnici, ali oni ni nakon nedavne restauracije nisu postali čitljiviji. No i ovako se ovdje uz priču o sv. Ignaciju kao zaštitniku razabire i druga »priča«, ona o odnosu njegovih sljedbenika prema povjerenu im puku.

Zaključak

Već su se na temelju ovoga uskog izbora slika s likom sv. Ignacija Lojolskoga, njegova sažetog prikaza i ikonološke analize mogle nazrijeti okvirne društvene i religijske predodžbe iz razdoblja u kome je bila utemeljena i kada je djelovala Družba Isusova. Jednako tako ta likovna djela odražavaju položaj Družbe kao zaokružene skupine unutar društva i njezinu posve jasnu misijsku zadaću, dakle značajke koje je Družbi odredio njezin utemeljitelj. Promatrajući slike otkrivaju se elementi značajni za isusovački pogled na svijet, pogled kakvoga je oblikovao sv. Ignacije. Pokazalo se da slike sv. Ignacija nisu služile tek kao puki ukras prostorija, nego da su istodobno nosile poruku onima koji su razumjeli jezik baroknoga slikarstva.

15 Usp. Vanino, Miroslav, *Isusovci i hrvatski narod II*, Zagreb, 1987, 685.
16 Isto, 591-595.

ST. IGNATIUS LOYOLA IN CROATIAN ICONOGRAPHY

Marija Mirković

Summary

St. Ignatius Loyola took over the trigram IHS for the Society of Jesus. Within the iconography this trigram has been accepted as his personal attribute, but in a new meaning connecting it with the Society of Jesus.

The iconographical scheme of St. Ignatius was formed according to autobiographic notes and to pictures made during his lifetime. The art heritage of Croatian Jesuit monasteries disappeared to a great extend after the dissolution of the Society in 1773. A few portraits remained, rendering the full figure of the bust, typical presentations of St. Ignatius in the Casula with the inevitable trigram IHS.

On the ground of the limited choice of illustrations of St. Ignatius Loyola and their analyses some deductions on the social and religious ideas during the lifetime of the founder of the Society of Jesus can be made. These works reflect the social position of the Society and its missionary task.

It is indeed evident that renderings of St. Ignatius were not just room decorations. They conveyed a message to those who understood the language of baroque expression.